

Giancarlo Cappello  
Editor

# FICCIONES CERCANAS

Televisión, narración  
y espíritu de los tiempos

UNIVERSIDAD DE LIMA • FONDO EDITORIAL

## AUTORES

Eduardo Adrianzén  
Gerardo Arias Carbajal  
Juan Manuel Auza  
Jaime Bailón Maxi  
Ricardo Bedoya  
Giancarlo Cappello  
Víctor Casallo Mesías  
Giuliana Cassano  
Caroline Cruz Valencia  
Elder Cuevas-Calderón  
María de los Ángeles Fernández Flecha  
Luis García Fanlo  
Alberto Nahum García Martínez  
Julio Hevia Garrido Lecca  
Lilian Kanashiro  
Sergio Marqueta Calvo  
Julio César Mateus  
Johanna Montauban Bryce  
Ricardo Olavarría Ginocchio  
Guillermo Vásquez Fermi

## ÍNDICE

Prólogo	9
<b>Introducción. ¿Qué cuentan las historias de la tele?</b>	13
Primera parte. Pantallas y miradas	19
Regularidad y discontinuidad entre teleseries clásicas y actuales <i>Luis García Fanlo</i>	21
<i>Black Mirror</i> : política, televisión y redes <i>Lilian Kanashiro</i>	33
Miradas femeninas: <i>Downton Abbey</i> <i>Giuliana Cassano</i>	55
<i>Louie</i> , el delirio redentor <i>Ricardo Bedoya</i>	71
<i>Love</i> : el <i>amor real</i> como resistencia <i>Elder Cuevas-Calderón y Caroline Cruz Valencia</i>	83
Después de los héroes (o el triunfo de los cínicos) <i>Giancarlo Cappello</i>	103
Del criminal en serio al criminal en serie: un periplo por las pantallas <i>Julio Hevia Garrido Lecca</i>	123
<i>The zombies keep walking</i> : del mito a la modernidad tardía <i>Johanna Montauban Bryce</i>	141

<i>Breaking Bad</i> : autodescubrimiento audiovisual en clave de tragedia	157
<i>Víctor Casallo Mesías</i>	
Las teleseries también educan. Una defensa de las ficciones televisivas como dispositivos de aprendizaje	179
<i>Julio César Mateus</i>	
<b>Segunda parte. Tramas y traumas locales</b>	197
La genealogía de lo grotesco. Porno, política y televisión	199
<i>Jaime Bailón Maxi</i>	
Televisión en el Perú: la realidad de la ficción	213
<i>Gerardo Arias Carbajal</i>	
Telenovelas que no osaron decir su nombre.	
Las “miniserries” de Del Barrio Producciones (2010-2015)	227
<i>Eduardo Adrianzén</i>	
<i>Al fondo hay sitio</i> o el “formato Betito”	239
<i>Guillermo Vásquez Fermi</i>	
<b>Tercera parte. Mundos narrativos</b>	255
El paisaje en el policiaco de la tercera edad dorada de la televisión	257
<i>Alberto Nahum García Martínez</i>	
Estrategias fallidas de expansión narrativa: el caso de <i>Glee</i>	273
<i>Juan Manuel Auza</i>	
El horror en la primera temporada de <i>True Detective</i> .	
Del ritual satánico a Lovecraft	287
<i>Ricardo Olavarría Ginocchio</i>	
<i>y María de los Ángeles Fernández Flecha</i>	
Los múltiples <i>The walking dead</i> . Un estudio transmedia	307
<i>Sergio Marqueta Calvo</i>	
De los autores	325

# El paisaje en el policiaco de la tercera edad dorada de la televisión

Alberto Nahum García Martínez

*Y, entonces, vuelvo a empezar. Y cada vez pinto lo mismo: el paisaje.  
Haga lo que haga eso es lo que acaba apareciendo.”*

Povel Wallander, “Sidetracked”, *Wallander UK*

*Es Baltimore, caballeros; los dioses no os salvarán.”*

Burrell, “Dead Soldiers”, *The Wire*

*Este oleoducto está cortando esta costa como una sierra. El lugar va a  
estar bajo el agua dentro de treinta años.*

Rust Cohle, “The Locked Room”, *True Detective*

Una frontera siempre es un límite y, como tal, configura inevitablemente un paisaje. Si el melodrama dibuja habitaciones e interiores y el *western*, por buscar su opuesto, trabaja los grandes espacios rurales y por colonizar, el policiaco ha gestado siempre una fecunda relación con el paisaje urbano. Es un género cosido a la jungla de asfalto, un paisaje de límites. Porque, como escribía John Sumser (1996) en su análisis del género, el policiaco contemporáneo supone la actualización de la narrativa de la frontera, una suerte de evolución del sustrato ideológico del *western* (pp. 154-155): quién aplica el monopolio legítimo de la fuerza, cómo se defiende una comunidad política de las amenazas contra su orden o cómo lidiar cuando el vigilante corrompe su mandato.

La televisión contemporánea, rica en vitalidad dramática y hambrienta por explorar espacios estéticos, ha trabajado —desde intensidades variadas— esta

relación entre la violencia del género policiaco y el dibujo de la ciudad y sus lindes. No es lo mismo la ambigua pesadez del ambiente minero de Harlan County en *Justified* (FX, 2010-2015) que la fotografía aromática en un *CSI Las Vegas* (CBS, 2000-2015); el peligro que esconde el radiante, abrasivo, Los Ángeles de *Southland* (NBC/TNT, 2009-2013) o *The Shield* (FX, 2002-2008), que carece del aspecto explícitamente simbólico de la grisura de la ciudad escandinava en el *nordic noir*. Es decir, no hay un solo policiaco, sino muchas vertientes que, aunque partan de un tronco común, desvelan singularidades rotundas también en la representación del paisaje.

Para analizar cómo las series policiacas reflejan la ciudad, en primer lugar, expondremos los rasgos del denominado *giro espacial* de los estudios humanísticos. Una vez establecidas las bases teóricas, nos detendremos en cómo diversos subgéneros trabajan la relación entre relato y retrato urbano: el procedimental, el policiaco de largo recorrido, el *neo noir* americano y el *nordic noir*. La finalidad es dibujar una cartografía básica de los diferentes perfiles que el reflejo del paisaje ha adquirido en la ficción televisiva contemporánea.

## El giro espacial y la tercera edad dorada de la televisión

La cuestión de la geografía urbana ha sido testigo de un reciente aumento de interés por parte de la academia. Impulsado por las teorías de autores como el filósofo Henri Lefebvre (*The Production of Space*, 1974), el teórico social Michel Foucault (*Discipline and Punish*, 1977) o el geógrafo Edward Soja (*Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, 1989), varios campos de las humanidades y ciencias sociales han desarrollado lo que se ha venido a llamar *giro espacial* en los últimos veinticinco años. Como explican Warf y Arias, esta tendencia supone que “la geografía importa, no por la razón simplista y excesivamente manida de que todo suceda en un espacio, sino porque donde las cosas suceden es clave para saber cómo y por qué suceden” (2008, p. 1).

A pesar de que tradicionalmente han habido géneros o movimientos —el *western*, el cine negro y el neorrealismo, por ejemplo— que han alentado el estudio de la relación cine-paisaje, los *screen studies* se han sumado a esta devoción reciente por la espacialidad (Shiel, 2001, p. 5). De hecho, la investigación cinematográfica ha prestado una considerable atención a la relación entre la ubicación, los escenarios, los lugares y su representación cinematográfica (Clarke, 1997; Shiel y Fitzmaurice, 2001; Barber, 2002; Mennel, 2008), y ha traducido al estudio del discurso audiovisual el argumento culturalista de que “las relaciones de poder y disciplina están inscritas en la aparentemente

inocente espacialidad de la vida social”, para resaltar “cómo las geografías humanas se llenan de política e ideología” (Soja, 1989, p. 6).

Ya que el género está indisolublemente prendido a la ciudad, la antropología espacial ha sido un campo de estudio muy fructífero para los recientes dramas policíacos. Más aún para la pequeña pantalla, como explica Roberts (2016, pp. 370-371):

Dada la naturaleza topográfica y locativa de gran parte del drama procesal televisivo, el detective es esencialmente un sujeto móvil: una figura cuyas investigaciones procedimentales le llevan hacia y desde lugares específicos a medida que trata de reunir fragmentos del rompecabezas narrativo. Es un género que tiene mucho que ofrecer a efectos de análisis espacial.

El estudio que acomete Roberts del espacio en el último procedimental británico sintetiza el renovado interés que la tercera edad de oro de la televisión alienta: que los encuentros dramáticos, tonales e, incluso, metafóricos entre paisaje y relato pueden alcanzar una sofisticación remarcable. De hecho, prácticamente todas las series de televisión más populares —tanto en crítica como en público— de los últimos quince años también pueden ser estudiadas desde un punto de vista espacial, reflexionando sobre cómo la ciudad se entrelaza con el desarrollo narrativo. Por eso, nuestro análisis comenzará con dos ejemplos de extraordinaria popularidad que miran al género policíaco desde afuera: *The Sopranos* (HBO, 1999-2007) y *Dexter* (Showtime, 2006-2013). En ambas series, el relato se focaliza a través de los ojos de un antihéroe, de un villano que, aunque se sitúa al otro lado de la ley, cuenta con la complicidad del espectador; una ambigüedad que se robustece mediante el paisaje urbano que se reproduce.

### En los márgenes de la ley: de Nueva Jersey a Miami

*The Sopranos* es uno de los dramas fundadores de esta tercera edad dorada, con uno de los protagonistas más contradictorios de la cultura contemporánea. La historia de este jefe de la mafia propone imágenes enfrentadas de la ciudad: es un reflejo ambivalente, que hace eco del equívoco moral que atraviesa todo el relato. Por un lado, ofrece un panorama negativo de Nueva Jersey, pues presenta el estereotipo de las geografías culturales italoamericanas. En gran parte, por medio de la atmósfera, “Sopranoland” ofrece un paisaje urbano de sordidez, corrupción y violencia alrededor de lugares tan poco glamurosos como el Satriale y el Bada Bing. No obstante, también es cierto, como Lance Strate ha escrito, que la preeminencia de Nueva Jersey

en una de las series más populares ha ayudado a construir una identidad colectiva para sus habitantes, ha estimulado el turismo y ha proporcionado visibilidad para una metrópoli que vive a la sombra de Nueva York.

Precisamente, Nueva York es el otro polo de la ambivalente ilustración urbana que *The Sopranos* exhibe. “Las imágenes de Manhattan han sido parte del paisaje mítico de Estados Unidos” (Strate, 2002, p. 189) y la serie de David Chase se aprovecha de ese imaginario cultural al mismo tiempo de que lo perpetua. Como sostenían Sadler y Haskins, *The Sopranos* —junto con otras series como *Seinfeld* (NBC, 1989-1998), *Friends* (NBC, 1994-2004) y *Sex and the City* (HBO, 1998-2004)— construyen “a través de un fragmentado collage de planos-postales” una imagen que “constituye la narrativa dominante de un destino turístico” (2005, p. 196). La ciudad de Nueva York es un “telón de fondo constante de la historia (incluso en la apertura), una postal que contrasta con el oscuro mundo de New Jersey del personaje principal” (Sadler y Haskins, 2005, p. 210). Es, por ejemplo, un lugar agradable para que lo visite Meadow Soprano o un lugar para encontrar un restaurante elegante para la cena. Solo eso. Un escape del depresivo y sangriento paisaje representado en el Garden State.

Al igual que en *The Sopranos*, *Dexter* está atravesada por una proverbial ambigüedad moral. La irregular serie protagonizada por Michael C. Hall se ubica en la deslumbrante ciudad de Miami, una metrópoli cada vez más identificada con la cultura latina en lugar de la blanca *waspy* (Byers, 2010, p. 152). Dexter Morgan es un vigilante, un *flâneur* del crimen, que conduce a lo largo de la ciudad y durante la noche, acechando en los rincones oscuros, esperando para capturar a su presa. Es un asesino en serie que planea cuidadosamente cada asesinato que comete. Sin embargo, este retrato de *serial killer* ostenta un “pero” diurno: Dexter Morgan trabaja de 9 a 5 como experto forense del Departamento de Policía de Miami.

Esta dualidad del antihéroe —hombre de ley y orden durante el día, justiciero enmascarado de noche— se manifiesta también en el horizonte urbano que alumbra la serie. Como Brown y Abbott han escrito con perspicacia, desde la secuencia de apertura “*Dexter* subvierte deliberadamente el sentido de cualquier puesta en escena gótica y, en su lugar, ubica su ‘horror narrative’ dentro de un Miami incongruente y soleado” (2010, p. 210). Ya en el primer episodio la *voice over* del protagonista realza este carácter anfíbio:

Hay algo extraño y encantador en contemplar una escena de homicidio bajo la luz del día de Miami. Convierte la más grotesca mirada asesina en la escenificación de una nueva y atrevida sección de Disney World: Dahmer-land.

Jeffrey Dahmer fue el Carnicero de Milwaukee, un asesino en serie de la década de los setenta. Entonces, Miami se retrata lleno de vida, música y color; un hermoso lugar que irradia alegría y luz. Incluso los interiores por donde mora el lado oscuro de Dexter —su apartamento, su barco, los lugares donde perpetra sus asesinatos rituales— son espacios limpios, ordenados y estériles, muy parecidos al perfume positivo de la ciudad que vemos en la serie. El personaje “esconde [su] horrible naturaleza bajo la estética brillante de Miami, a través de la cual el verdadero horror de la naturaleza de Dexter estalla periódicamente” (Brown y Abbott, 2010, p. 212). El paisaje, por lo tanto, refuerza la violenta contradicción moral del personaje principal, un tropo regular tanto en el género policiaco como en el *film noir*, cuyas vigas maestras apuntalaremos en el resto del artículo.

### La postal procedimental

Durante décadas, el género policiaco más popular entre los televidentes fue el procedimental, aquel en el que la *anthology plot* se privilegiaba sobre la *running plot*, donde el equilibrio que se rompía al inicio del capítulo se restauraba tras los cuarenta minutos de trama. Además, la comisaría como espacio físico permitía un entorno —al igual que el hospital y el juzgado— donde resultaba natural la renovación semanal de las tramas: siempre había crímenes y emociones fuertes que alimentaban los conflictos dramáticos necesarios para sostener y remozar el interés y la intriga.

Existe una fecunda nómina de procedimentales de éxito: *Law and Order* (NBC, 1990-2010) y sus derivadas *Cold Case* (CBS, 2003-2010), *Without a Trace* (CBS, 2002-2009), *NCIS* (CBS, 2003-2017), *The Mentalist* (CBS, 2008-2015)... Pero si hubiera que destacar el definitorio de esta tercera edad dorada de la televisión, habría que apostar por *CSI Las Vegas*. La serie producida por Jerry Bruckheimer puede considerarse la gran serie procedimental del siglo XXI, tanto por éxito de público como por atención crítica y académica (Allen, 2007). Las Vegas compone una ciudad de extremos y llamativas paradojas. Las fuentes y los desiertos, el juego y la adicción, el entretenimiento y el drama de una actividad destructiva, el dinero y la bancarrota, la autenticidad y la farsa. *CSI Las Vegas* articula, desde el principio, esta dicotomía constante. Si Las Vegas se ha construido sobre la especulación (Borchard, 2007, p. 81), la metódica trama de la serie de televisión es todo lo contrario. Frente a una ciudad llena de espejismos, ilusiones, pasiones y simulacros, el equipo forense ofrece verdad científica, razón y lógica. Por tanto, Las Vegas es el marco de crímenes horrendos donde, como ha dicho



Palatinus, “las brillantes luces del Strip contrastan con la tenue esterilidad de las salas de autopsias” (2009, p. 3). Es decir, el paisaje urbano de Las Vegas no es dramática ni políticamente relevante; constituye solo un telón de fondo para las conspiraciones criminales que Grissom y su equipo deben resolver. Porque el verdadero paisaje del crimen es el cuerpo humano: es un rastro, un “objeto de escrutinio científico y, por último, [...] una obra de arte por derecho propio” (Palatinus, 2009, p. 2). La ciudad de Las Vegas no es el escenario real de la serie; la superficie del cuerpo humano es el verdadero lugar donde, en última instancia, se dirimen los conflictos dramáticos y se resuelven los misterios narrativos.

Por supuesto, se deben realizar matizaciones que exceden la extensión de este artículo, pero sí es razonable apuntar una generalización: que los procedimentales policiacos suelen trabajar más los espacios internos —comisarías, salas de interrogatorio, escenas del crimen— que los externos. De este modo, el paisaje urbano carece de la relevancia que adquirirá en series artística y narrativamente más ambiciosas, como *The Wire* (HBO, 2002-2008), *The Shield* o *Southland*, relatos donde la trama horizontal juega un papel mucho más relevante.

## El policiaco de largo recorrido

“No es un mundo muy fragante, pero es en el que vives”. Cuando el novelista Raymond Chandler afirmaba querer sacar al crimen del jarrón veneciano para ubicarlo en un callejón mugriento, estaba estableciendo el cordón umbilical entre la ciudad moderna y el crimen. Chandler apostaba por reflejar un entorno realista, acorde con la dureza de unas tramas donde se reivindica la ciudad como escenario imprescindible del género. En este sentido, las tres series que abordamos en este epígrafe adoptan estrategias complementarias —una estética neorrealista en *The Wire*, un pastiche del *cinéma-vérité* en *The Shield*, una combinación de ambas en *Southland*— que otorgan un particular significado narrativo al paisaje urbano. Baltimore y Los Ángeles se retratan no solo como espacios físicos ruinosos y peligrosos, sino que los relatos televisivos también reflexionan sobre problemas políticos y sociales, tales como la raza, la clase, la sexualidad, la desintegración social, las disparidades económicas, la corrupción institucional o el naufragio del sueño americano.

El protagonismo físico del entorno urbano se privilegia desde la misma concepción de estas tres series. *The Wire*, como anticipa Simon (2009) en el comentario del piloto, “fue filmada enteramente en Baltimore por un

equipo artístico y sindicatos laborales de Baltimore”. Es un equipo que conoce la ciudad y logra embeber el crudo escenario —lleno de contrastes y desigualdades— en las historias de los personajes. Las calles, los muelles, las viviendas sociales, las fachadas de edificios públicos, el *skyline* financiero... *The Wire* muestra una contención estilística que lo aleja de los cánones de otros *cop shows*. Frente a la hipervisibilidad científica de *CSI Las Vegas* o al trepidante montaje de *24* (Fox, 2001-2017), *The Wire* opta por un relato de cadencia lenta, sin énfasis formales. Una historia lineal que se detiene en la descripción física de los ambientes donde se desenvuelve la acción: es habitual mostrar a los personajes en planos medios y largos, de modo que se les vea interactuar con su ambiente físico. Esta austeridad estética “esquiva cualquier efecto especial” e insiste “en la frontalidad, en el estar allí del sujeto” (Williams, 2008, p. 63). Por eso resulta tan relevante el rodaje en exteriores, en las avenidas Homer y Franklin, en las calles Fayette y Monroe, en las esquinas del verdadero lado oeste, porque son los espacios reales donde también se escenifica la acción.

Similar supremacía del retrato urbano puede encontrarse en la serie de Shawn Ryan. Según Clark Johnson, director del piloto de *The Shield*, en el audiocomentario del DVD, “Los Angeles, en particular el área en la que rodamos —en Boyle Heights, Rampart, Downtown LA— realmente es un personaje” (como se citó en Ryan, 2008). Filmada en 16 milímetros, con iluminación precaria, multitud de *zoom*, cámara al hombro y reencuadres, *The Shield* recurre a un estilo *vérité* para centrarse en barrios donde la efervescencia racial va de la mano del crimen. Esta estética documental se adapta como un guante a la temática ruda, de crímenes espeluznantes, de comisaría en medio de la selva. Una textura incómoda y verista que emplea el paisaje para transmitir al espectador la desorientación —moral, profesional— de sus corruptos y antiheroicos protagonistas.

Mediante esta actitud documental, la ciudad se inmiscuye en la serie desde el proceso de producción. Scott Brazil, uno de los productores ejecutivos, se refiere en los extras del DVD al modo tan frenético de filmar que tiene la serie (un capítulo cada siete días) como “cine a la desesperada”: el equipo tiene que aprovechar edificios, comercios y todo su mobiliario real en lugar de construir decorados. Además, ruedan con los “dos ojos abiertos”, permitiendo así que lo incidental, lo espontáneo, se cuele en la diégesis. En este sentido, un caso paradigmático en la relación entre la ciudad real y la representada ocurrió durante la cuarta temporada. El equipo fue a grabar a una iglesia de la calle 77 de Los Ángeles. En el área,

“feudo” de la banda criminal Swan Crisps, se había cometido un asesinato días atrás y había inquietud por la seguridad del equipo. En la ficción, la capitana Monica Rawlings (Glenn Close) explica a los ciudadanos las nuevas medidas que pretenden tomar para atajar el crimen en la zona... delante de 200 extras que eran ¡personas del propio distrito! Se estaba hablando a aquella gente de los problemas reales de su barrio y eso se refleja en sus rostros. La ciudad real, pues, como motor emocional y narrativo.

*Southland*, el más respetable heredero estético de *The Shield*, trabaja el espacio de una manera completamente opuesta a *CSI Las Vegas*. El drama de Ann Biderman se ambienta en un Los Ángeles contemporáneo. Exhibe una ciudad abrasadora y un paisaje implacable, donde los personajes patrullan una ciudad herida, inundada de locos, pervertidos y criminales. Una de las *intros* más memorables del narrador reza: “Los policías deben mantener la línea entre el caos y la sociedad civilizada. De vez en cuando el caos se impone”. Con el fin de representar esta ciudad enmarañada, *Southland* emplea en ocasiones la áspera energía de la cámara de mano, reflejando un espacio implacable donde la violencia puede asaltarte sin previo aviso, donde el caos puede noquearte hasta acabar con tu vida.

### **El neo noir estadounidense: *Justified*, *True Detective* y *Fargo***

Si *CSI Las Vegas* adopta un enfoque “turístico” para sus escenarios urbanos y *Southland* apuesta por una representación “furiosa” de Los Ángeles, *Justified* —uno de los dramas de policías recientes más aclamados por la crítica— negocia su espacio de una manera mucho más ambigua. El paisaje urbano en *Justified* ostenta tanto una función simbólica como narrativa. Las aventuras de Raylan Givens están indisolublemente ligadas al condado de Harlan, Kentucky, donde el protagonista creció. Varias características reales de Harlan son relevantes para el argumento de *Justified*: las minas de carbón, el acento sureño, el entorno semirural, la idiosincrasia de su patrimonio social y la simpática presencia de los lugareños, los denominados despectivamente *hillbillies*. Toda la narrativa de *Justified* puede entenderse como un intento por hacer las paces con un lugar, con un paisaje. Porque Harlan se constituye como una maldición: es la causa de los complejos de Raylan Givens, de su incomodidad vital, de su rabia insondable. Pero, al mismo tiempo, también resulta ser su único camino de salvación: Givens necesita arreglar todos los males de Harlan para poder liberarse de la carga que la tierra —esto es, su complicado pasado familiar— le impone. Por consiguiente, el retrato del condado de Harlan es afectuoso, nostálgico,

suave, pero también peligroso y violento: una contradicción que carga de energía dramática el relato.

Si *Justified* parte del *western* para ubicarse en el *noir*, *True Detective* (HBO, 2014-2015) recorre el camino inverso: arranca del *noir* para desembocar en el relato metafísico. Parafraseando a Dimendberg, lo hace negociando su antropología espacial mediante una “narración fragmentada” —ese mosaico de diferentes temporalidades, rememoraciones y puntos de vista— en la que el relato “permanece perfectamente armonizado con los espacios y tiempos violentamente fragmentados del mundo tardo-moderno” (2004, p. 6). La hipnótica serie protagonizada por Matthew McConaughey y Woody Harrelson, ambientada en Luisiana, puede verse como la siniestra imagen de lo que Black bautizó como “paisaje sacrificial” de la urbe contemporánea (2000, p. 60). Como ha sostenido Kelly, la petroquímica puesta en escena de su primera temporada “alienta la imagen tóxica con una fuerza reiterativa”, empleando motivos visuales como el humo de las refinerías, iglesias destruidas, árboles desparramados o pantanos amenazantes. Estas imágenes que se repiten “invitan al público a establecer conexiones entre el trauma que se desarrolla en la acción narrativa y la omnipresencia de una iconografía tóxica” (2016, p. 3). El creador de la serie, Nic Pizzolatto, expande esta idea de cómo los paisajes dañados tienen su correlación en el dibujo de unos personajes dañados, deshechos:

Estas almas perdidas residen en una frontera exhausta, una costa fracturada asolada por la contaminación industrial y los detritos, una costa que se hunde lentamente en el Golfo de México. Hay una sensación de que aquí el apocalipsis ya ha ocurrido”. (como se citó en Madrigal, 2016)<sup>1</sup>

Así, los paisajes extraños y extrañados de *True Detective* refuerzan la virulenta alienación de sus protagonistas, atrapados entre el ser y la nada... hasta que, finalmente, pueda vencer la luz. La primera temporada se clausura con un plano general de un hospital —ordenado, limpio, tranquilo, bien iluminado— que sirve para restablecer la calma, más aún al contrastarlo con el plano que abría la serie: un paisaje oscuro, misterioso, donde el fuego se va tragando los alrededores de una ciénaga.

---

1 La segunda temporada de *True Detective*, inferior a la primera en calidad e influencia, resulta mucho más tópica en su representación del paisaje urbano. Lo más destacable de la historia de Ray Velcoro y compañía es su obstinación en presentar imágenes aéreas de las autopistas de Los Ángeles, sugiriendo un trasiego constante, de una identidad circulante, imposible de fijar en todos los personajes.

La cruz del existencialismo de la serie de Pizzolatto y Fukunaga encuentra su cara en la heroica luminosidad de *Fargo*, donde el paisaje también se encarga de robustecer la pretensión ética del relato. Como afirma con sagacidad Astruc (2003), el paisaje es “el personaje clave” en la película *Fargo*, dirigida por los Coen en 1995. Esa preeminencia tanto narrativa como simbólica del paisaje nevado de la América profunda se mantiene en la exitosa adaptación televisiva de Noah Hawley. Las localidades de Bemidji, Duluth, Luverne o Sioux Falls emergen como escenarios prototípicos de esta América; pequeñas ciudades dispersas, sin el ajetreo de las grandes urbes, salpicadas por una cotidianidad sencilla que reivindica el concepto de comunidad, entendida en el sentido de la filosofía clásica: un grupo de personas que comparten normas, valores y un sentido de pertenencia espacial. Sin embargo, el paisaje resulta interesante en *Fargo* porque realza gráficamente la amenaza que el crimen y el mal suponen para esta comunidad.

Si partimos de la noción de lo sublime con Clemente (2005, pp. 57 y ss), es posible entender que, más allá de aplicar una irónica vuelta de tuerca a la espacialidad del género policiaco, *Fargo* propone una lectura moral del paisaje. Siguiendo la estela de pintores románticos como Turner y Constable, los paisajistas norteamericanos del siglo XIX (Cole, Church, Durand, etcétera) combinaban la violencia de lo extraordinario, de lo espantoso, con una sensación de asombro, de honda emoción. Como explicaba Edmund Burke, esas imágenes, esas sensaciones “son placenteras cuando tenemos una idea del dolor y el peligro, pero sin estar realmente en esas circunstancias; este deleite no lo llamo placer, porque proviene del dolor y porque resulta diferente de cualquier idea de placer positivo” (como se citó en Clemente, 2013, p. 166). *Fargo*, pues, exhibe lo sublime: un paisaje idílico en su blancura, apacible, en el que, por contraste, suceden crímenes inesperados, horrendos y sin sentido; pero donde, finalmente, el Bien vencerá, esto es, la nieve volverá a cubrir el rojo de la sangre.

### ***Nordic noir y celtic noir***

Desde su periodo clásico, en los años cuarenta y cincuenta, el *noir* siempre ha discurrido parejo a la reflexión política y social sobre la ciudad. Sin duda, el movimiento más influyente de la televisión no anglosajona reciente ha sido el éxito global del *nordic noir*. Y, como es lógico, el paisaje urbano ha tenido una importancia capital en propuestas como *Forbrydelsen* (DR1, 2007-2012), *Bron/Broen* (SVT1/DR1, 2011-2017) o *Wallander* (ARD, 2005-2013) y

*Wallander UK* (BBC, 2008-2016), todas ellas protagonizadas por conflictivos, atormentados detectives de policía surgidos del frío. A pesar del éxito turístico de muchos de los espacios reales donde transcurren estas ficciones, podemos afirmar que el *nordic noir* televisivo ha sabido convertir el paisaje en un elemento esencial para el desarrollo dramático. Como explica Agger, “la representación del paisaje y del contorno urbano están unidos no solo a las emociones de los personajes, sino también a emociones que apuntalan las tramas” (2016, p. 134). Así, por ejemplo, un espacio icónico —el puente de Oresund que une Malmö y Copenhague— se convierte en percutor narrativo de la trama de la primera temporada de *Bron/Broen*. Su capacidad metafórica es indudable: un puente que sirve tanto para unir como para separar, para facilitar el acceso, pero también para establecer una aduana. Mas, sobre todo, la condición paisajística del puente permite la resolución de un crimen cuyo hilo conductor es la cooperación entre dos países tan cercanos y, a veces, tan ajenos uno del otro.

Asimismo, es tal la importancia de la localización para el desarrollo dramático que hasta *Wallander UK* se rodó en la población nativa donde ya se había grabado el original sueco. La bella Ystad, como ha escrito Waade, trabaja la “tensión entre idilio y violencia como un concepto visual y dramático” (2011, p. 17). De este modo, el refugio del detective junto al mar —tan hermoso, tan inspirador— acrecienta la sensación de melancolía que recorre la serie y que caracteriza al protagonista. El paisaje no es más que la encarnación del eterno imposible. Y esa sombra siniestra, horrenda, que se esconde tras la exuberancia casi mágica de los paisajes nórdicos es una constante, como demuestra *Forbrydelsen*: más allá de la sombría y opresiva presencia del núcleo urbano de Copenhague, la naturaleza esconde siempre un crimen tras su proverbial belleza. El cautivador paisaje es siempre un paisaje cómplice y culpable.

El éxito del *nordic noir* espoleó el nacimiento de su réplica británica, el *celtic noir* (Cubitt, 2013; Roberts, 2016), con propuestas como *Broadchurch* (ITV, 2013-2017), *Southcliffe* (Channel 4, 2013) o la galesa *Hinterland/Y gwyll* (S4C, 2013-2017), el intento regional por generar producción propia, con sabor local y rodada en el idioma minoritario del centro oeste británico. En los tres casos la relevancia y el simbolismo del paisaje varían. En un extremo podríamos ubicar *Broadchurch*. A pesar de ser la más popular (incluso contó con un *remake* en USA), es en ella que la función dramática del paisaje resulta más exigua. Rodada en el bello condado de Dorset, el soleado reflejo urbano, aderezado con la espectacularidad de la costa inglesa, actúa como

teatro de operaciones para el drama de secretos y mentiras que desvela la muerte de Danny Latimer. Pero el paisaje carece de una función dramática o simbólica reseñable.

Esto es justo lo contrario de lo que ocurre en la desasosegante *Southcliffe*, el exponente más descarnado de cómo el paisaje sobrepasa al relato. Como ha visto con brillantez Roberts, “el paisaje es un sospechoso” (2016, p. 379) en *Southcliffe*. El peso de un lugar enfermizo y de un pasado aterrador se prolonga en una visualidad brumosa, en una quietud maligna, como una marca de Caín en todos los personajes y sus trágicos destinos. Parece como si el paisaje urbano y rural de *Southcliffe* fuera el fuego que enciende la mecha de la locura.

## Conclusión

En un género tan amplio y popular como el policiaco, las posibilidades para reflejar el paisaje son vastas. El procedimental, dada su naturaleza autoconclusiva y su modo de producción, suele confinarse a espacios interiores, de modo que la relevancia dramática del paisaje resulta escasa. Sin embargo, la explosión de los dramas de cable permitió una presencia más explícita y una reflexión mucho más fecunda —política y narrativamente— en torno al espacio urbano, como demuestran *The Shield* con Los Ángeles o *The Wire* con Baltimore. El crecimiento del lenguaje televisivo y el empuje de novelistas como Mankell o Larsson abonaron el terreno para el despegue del *nordic noir* en las cadenas escandinavas. Propuestas como *Bron/Broen*, *Wallander* o *Forbrydelsen* mantenían la importancia metafórica de la geografía urbana —un espacio enfermizo, alienado, amenazante— como uno de los leitmotivs del género. La lucha policial contra el crimen multiplicaba su dificultad al sucederse en un espacio tétrico, contradictorio y melancólico. Ese guante fue recogido por el *neo noir* estadounidense, que aplicó unas vueltas de tuerca que oscilaban entre el autoparódico sabor sureño de *Justified*, la toxicidad de *True Detective* o la sublimación heroica de *Fargo*.

No es que hasta hace quince años la serialidad haya vivido encerrada en *sets* de rodaje: desde pequeñas poblaciones hasta grandes urbes han desfilado de manera cíclica por las ficciones de la pequeña pantalla, en precedentes tan notables como *Dragnet*, *The Streets of San Francisco*, *Hill Street Blues*, *Twin Peaks*, *NYPD Blue* o, sobre todo, *Homicide*. Sin embargo, conforme la serialidad televisiva ha ido creciendo, el paisaje ha conquistado fuerza narrativa y dramática. Esto se aprecia de manera clara en el policiaco,

una de cuyas características esenciales es la de reflejar las fallas de la ciudad contemporánea. Por eso, como hemos tratado de demostrar en este artículo, hay tantas series que se afanan en iluminar los contornos de las poblaciones donde se desarrollan sus historias, alentando su presencia realista en el primer plano de la narración. Porque sus creadores parecen compartir que cualquier paisaje es un estado del espíritu.

## Referencias

- Agger, G. (2016). Nordic Noir – Location, Identity and Emotion. En A. N. García (ed.), *Emotions in Contemporary TV Series* (pp. 134-152). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Allen, M. (2007). *Reading CSI: Crime TV under the microscope*. London: IB Tauris.
- Astruc, F. (2003). *El cine de los hermanos Coen*. Barcelona: Paidós.
- Barber, S. (2002). *Projected Cities: Cinema and Urban Space*. London: Reaktion Books.
- Black, B. (2000). *Petrolia: The Landscape of America's First Oil Boom*. Baltimore y London: Johns Hopkins University Press.
- Borchard, K. (2007). Las Vegas Mon Amour. *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies*, 7(1), 74-96.
- Brown, S., y Abbott, S. (2010). The Art of Sp(1)atter: Body Horror in *Dexter*. En D. L. Howard (ed.), *Dexter: Investigating cutting edge television* (pp. 205-220). London y New York: I.B. Tauris.
- Bruckheimer, J. (productor). (2000). *CSI: Crime Scene Investigation* [serie de televisión]. Estados Unidos: Jerry Bruckheimer Productions / Alliance Atlantis / CBS Productions
- Byers, M. (2010). Neoliberal *Dexter*? En D. L. Howard (ed.), *Dexter: Investigating cutting edge television* (pp. 143-56). London y New York: I.B. Tauris.
- Cerone, D., y Colleton, S. (productores). (2006). *Dexter* [serie de televisión]. Estados Unidos: Showtime.
- Chase, D. (2007). *The Sopranos* [serie de televisión]. Estados Unidos: HBO.
- Clarke, D. (ed.). (1997). *The Cinematic City*. London y New York: Routledge.
- Clemente, M.-C. (2013). The Sublime Dimension of 9/11. En G. B. Pierce (ed.), *The Sublime Today: Contemporary Readings in the Aesthetic* (pp. 163-190). Cambridge Scholars Publishing.



- Cubitt, S. (27 de mayo del 2014). The Rise of Celtic Noir. *The Conversation*. Recuperado de <http://theconversation.com/the-rise-of-the-celtic-noir-27253>
- Dimendberg, E. (2004). *Film Noir and the Spaces of Modernity*. Cambridge y London: Harvard University Press.
- Kelly, C. R. (2016). The Toxic Screen: Visions of Petrochemical America in HBO's *True Detective* (2014). *Communication, Culture & Critique*, 10(1), 39-57. doi: 10.1111/cccr.12148
- Madrigal, A. C. (7 de marzo del 2014). The Sacrificial Landscape of *True Detective*. *The Atlantic*. Recuperado de <http://www.theatlantic.com/technology/archive/2014/03/the-sacrificial-landscape-of-em-true-detective-em/284302/>
- Mennel, B. (2008). *Cities and Cinema*. London y New York: Routledge.
- Palatinus, D. L. (2009). The Aesthetics of Violence: Crime as Urban Spectacle in *CSI: Crime Scene Investigation*. Conferencia presentada en la 8<sup>th</sup> Global Conference Inter-Disciplinary.net, 4-7 de mayo, Budapest.
- Pizzolatto, N. (productor). (2014). *True Detective* (1.<sup>a</sup> temporada) [serie de televisión]. Estados Unidos: HBO.
- Roberts, L. (2016). Landscapes in the Frame: Exploring the Hinterlands of the British Procedural Drama. *New Review of Film and Television Studies*, 14(3), 1-22.
- Ryan, S. (productor). (2008). *The Shield. Al Margen De La Ley* (1.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup> temporada) [DVD]. Estados Unidos: Sony Pictures.
- Sadler, W. J., y Haskins, E. V. (2005). Metonymy and the Metropolis: Television Show Settings and the Image of New York City. *Journal of Communication Inquiry*, 29(3), 195-216.
- Shiel, M. (2001). Cinema and the City in History and Theory. En M. Shiel y T. Fitzmaurice (ed.), *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context* (pp. 1-18). Oxford, Malden: Blackwell Publishers.
- Shiel, M., y Fitzmaurice, T. (eds.). (2001). *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Oxford, Malden: Blackwell Publishers.
- Simon, D. (productor). (2009). *The Wire*. (1.<sup>a</sup> temporada) [DVD]. Estados Unidos: Warner Home Video.
- Soja, E. W. (1989). *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso.

- Strate, L. (2002). No(rth Jersey) Sense of Place: The Cultural Geography (and media ecology) of *The Sopranos*. En D. Lavery (ed.), *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos* (pp. 178-94). London: Wallflower Press.
- Sumser, J. (1996). *Morality and social order in television crime drama*. Jefferson: McFarland Publishing.
- Waade, A. M. (2011). Crime Scenes: Conceptualizing Ystad as Location in the Swedish and the British *Wallander* TV Crime Series. *Northern Lights: Film & Media Studies Yearbook*, 9(1), 9-25.
- Warf, B., y Arias, S. (eds.). (2008). *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. London y New York:Routledge.
- Williams, J. S. (2008). The Lost Boys of Baltimore: Beauty and Desire in the hood. *Film Quarterly*, 62(2), 58-63.